

*Klangraum* ist der Name eines Musikveranstaltungsprogramms von Antoine Beuger im Kunstraum Düsseldorf. Diese städtische Galerie ist im Erdgeschoß einer ehemaligen Maschinenfabrik ansässig, einem weiß gekachelten vierstöckigen Gründerzeitgebäude, das heute Ateliers, Künstlerwohnungen, ein Café und verschiedene Ämter beherbergt. Der Kunstraum, L-förmig, fünf Meter hoch, vierhundert Quadratmeter groß, mit Loftatmosphäre, dominiert durch große bodentiefe Fenster. Aus einer Produktionshalle, einem Zweckraum, aus dem die Laute des Arbeitern nach außen drangen, wurde ein Leerraum, in dem das Außen klingt - spielende Kinder und der allgegenwärtige Straßenverkehr -, der nach außen hin transparent und durchlässig ist. Keineswegs ein idealer Raum, weder für Konzerte noch für bildende Kunst, akustisch einer kleineren Kirche vergleichbar. Ein Ort, der spezielle Anforderungen an die Veranstalter und Aussteller stellt und dessen Gegebenheiten in die Konzeption eines Ereignisses einbezogen werden müssen. Hier hat Antoine Beuger mit Unterstützung des Kulturrats Düsseldorf und projektbezogener Förderung durch die Kunststiftung NRW seit Oktober 1994 weit mehr als 250 Konzertereignisse »installiert«. Ermöglicht wurde dies trotz des für den Umfang der Veranstaltungen doch zu kleinen Budgets durch das enthusiastische Engagement Beugers und der beteiligten Künstler.

### Programm als Metastruktur

Wer Beugers Musik kennt, weiß, daß er seine zweite Schaffensphase nach 1990 vorwiegend der experimentellen und geistigen Auseinandersetzung mit John Cages Stück *4'33"* widmete: Wie kann Komponieren sich entwickeln, wenn man *4'33"* als Werk/Nichtwerk hinsichtlich seiner Konsequenzen ernst nimmt? Wie ändert sich musikalisches Denken, setzt man sich mit den Erscheinungsformen von Stille und mit der radikal nichtintentionalen Haltung des Komponisten auseinander? Der Erforschung derartiger kompositorischer Fragen - seit 2002 auch zunehmend der Musik mit stehenden Klängen - ist die Konzertreihe *Klangraum* in bewundernswerter Geschlossenheit gewidmet. Das macht sie selbst zu einem ständig wachsenden »Werk«, einer Forschungsreihe, die abseits dessen, was in den Kulturinstitutionen als neue Musik präsentiert wird, eine gänzlich eigenständige Sicht auf die Musik der Gegenwart eröffnet. Musikalisch stehen die Kompositionen von John Cage und seiner Wegbegleiter (wie zum Beispiel Christian Wolff und Alvin Lucier) ebenso im Zentrum der Veranstaltungen wie die seiner »Nachfolger«, von

Burkhard Schlothauer

## Wenn Zeit zur wichtigsten Kategorie wird ...

Neue Präsentationsformen im *Klangraum* Düsseldorf

denen sich etliche in der Komponistengruppe *Wandelweiser* lose verbunden haben. Die Verortung an der Peripherie und die kompromißlose Anerkennung der homogenen Konsequenz der Reihe durch das Kulturrat ermöglicht eine Freiheit zur programmatischen Beschränkung, eine mittlerweile zehnjährige Metastruktur von musikalischen Ereignissen, von der jeder Festivalmacher nur träumen kann. Abseits der Frage nach Publikumswirksamkeit wird hier beharrliches experimentelles Arbeiten gefördert. Einen besonderen Schwerpunkt des *Klangraum*-Programms stellen Veranstaltungen dar, die den gängigen Zeitrahmen eines Konzerts sprengen.

### Zeit - Kunst

Bereits Arnold Schönberg vertrat in seiner *Harmonielehre* (1911) die Ansicht, daß der Tonhöhe in Theorie und Praxis ein zu großer Anteil der Aufmerksamkeit gegolten habe. Der Serialismus erhob andere Parameter zur Gleichrangigkeit und verlor sich in Überdifferenzierung. Für eine neue kompositorische Systematik wurde eine grundsätzlichere Fragestellung erforderlich und als verallgemeinernde Möglichkeit bot sich an, die Musik vordringlich als Zeitkunst zu denken. Der Kompositionsvorgang würde sich dann im wesentlichen mit der Gliederung von Zeit befassen, einen Zeitraum und einen Zeitverlauf schaffen, einen Zeitabschnitt aus der Totalität des »Zeitenlaufs« herausstellen, ihn dadurch erst kreieren. Neu ist dabei nicht, daß Musik eine Kunst *in der Zeit* ist - das war sie schon immer -, sondern die Fokussierung des musikalischen Denkens auf die Zeit als vordringliche und bestimmende Kategorie. Folgerichtig gewann auch die Kategorie Raum, seit Albert Einstein als untrennbar mit der Zeit verbunden gedacht, größere Bedeutung. Cage stellte die Frage nach der chronometrischen Gesamtdauer eines Stückes häufig vor alle anderen kompositorischen Entscheidungen. Zeit, als wesentliche Kategorie von Musik gedacht, befördert folgende Fragen: Was unterscheidet die Zeit, die *vor* der Musik stattfindet, von der Zeit, die *in* der Musik stattfindet? Wie ist das Danach?

1 Siehe dazu die präzise Beschreibung dieser Arbeit von Volker Straebel in dem Text *Kunst der Reduktion*.

Carlo In-derhees/Christoph Nicolaus ga-ronne (24) für sich; in: Positionen 38/1999.

2 Laurie Andersen, zitiert nach Daniel Charles, *Zeitspielräume*, Berlin, 1989, S.25.

Wie gestalten sich die Übergänge von Musik und Nichtmusik? Was macht Musik aus: Ereignis oder Nicht-Ereignis, Klang oder Stille? Wenn eine der wesentlichen kompositorischen Entscheidungen diejenige über die Gesamtdauer des Stückes ist, liegen Versuche mit wesentlich längeren Zeitabschnitten bereits im experimentellen Gesichtsfeld. Zu nennen wäre hier zum Beispiel Antoine Beugers achtundvierzig Stunden dauerndes Konzert *wort für wort* (Donaueschingen 2003) oder -ein anderes Extrem - Carlo Inderhees' konzeptionelle Konzertsreihe *3 Jahre -156 Musikalische Ereignisse - Eine Skulptur* (1.1.1997 bis 31.12.1999). Der *Klangraum* wurde im Juli 2001 mit der mehrere Wochen umspannenden Komposition von Inderhees und Christoph Nicolaus garonne (24) für sich (1999) eröffnet.<sup>1</sup> Zwei andere mehrwöchige Ereignisse im Klangraum verdienen als Beispiele für eine neue Sicht auf Zeit, Raum und damit auf die Notwendigkeit neuer Präsentationsformen eine genaue Beschreibung.

### Ausstellungperformance

»Am I really here or is it only art?«<sup>2</sup> Der Maler, Installationskünstler und Musiker Marcus Kaiser (geb. 1967) veranstaltete im August 2003 im *Klangraum* sein *OPERNFRAKTAL 21 TAGE*. Kaiser, dessen gesamtes Oeuvre eine komplizierte und tief sinnige Verschränkung der verschiedenen Kunstgattungen darstellt, dessen Lebensort auch Atelier und Veranstaltungsraum für die von ihm initiierte Reihe *Kaiserwellen* ist, interessiert sich für die Grenzen von Kunst und Leben. Da die Projektbeschreibung von *OPERNFRAKTAL 21 TAGE* sehr klar formuliert ist, möchte ich sie hier weitgehend unverändert wiedergeben: »Im gegebenen Zeitraum wird dieser Ort von vier Personen bewohnt, die gegebene Aufgaben übernehmen ( Zeichner / Tontechniker / Instrumentalist / Fotograf) und auch ihren privaten Tätigkeiten nachgehen. Von den konkreten Klängen des Ortes, der Umgebung und der Menschen wird alle fünf Minuten eine Minute aufgezeichnet und am nächsten Tag zur selben Zeit wieder abgespielt (und wieder aufgezeichnet ... ). So entsteht im Laufe der Zeit eine computergesteuerte wuchernde Klangmassierung (abgewechselt mit Stille), die sich mit den real vorhandenen Klängen vermischt beziehungsweise sich ihnen anschmiegt. Jeden Tag gibt es zu bestimmten Zeiten (6 Uhr / 12 Uhr / 18 Uhr / 24 Uhr) instrumentale bzw. mit der Stimme artikulierte Zwischenspiele (als »Konzert im Konzert«), die sich zunehmend in die durchgehende Struktur der konkreten Klänge einweben. So entsteht

nach und nach eine »Oper«, die keine Oper ist, eine nichtinszenierte Inszenierung, eine reale Situation, die nicht realistisch ist, ein Vivarium. *Opernfraktal* ist ein Zustand, eingebunden in Architektur/Installation und Tätigkeit/Handlung und Klang/Dauer, im Sinne von »Chronotektur«; wie ein Aquarium ausschnitthaft ungenügend ein Stück Amazonas (...) nachbildet und den Fischen einen wirklichen Lebensraum bietet. Ausgehend von einigen Grundelementen ist die Situation offen und kann sich verschiedenen Gegebenheiten anpassen ...«

Im einrichtungsfreien Kunstraum markierten vier offene »Metallwinkelkuben« die Funktionsräume: »Küche/Bar«, »Kommunikation/Modell« (hier befand sich ein auf die Aktion bezogenes Architekturmodell), »Elektronik/Arbeit«. Im vierten, »Intuition/Klang« genannt, nahm Kaiser zur Durchführung der regelmäßig stattfindenden Konzerte Platz. Zusätzlich gab es noch zwei Holzboxen als nicht einsehbare Schlafwürfel und zwei große Zeichnungen, die ganzflächig wuchernde Urwaldvegetation zeigten. Speziell angefertigte Foto-boxen im Format DIN A4 waren zu Anfang der Aktion als Leergut skulptural übereinander gestapelt, wurden Tag für Tag mit den abgezogenen Digitalfotos des vorherigen Tages gefüllt und dann auf dem Boden zur Ansicht aufgestellt, überwucherten ihn also täglich mehr. Die einminütigen Tonaufnahmen des Ambientes - abgespielt und um eine Schicht vermehrt wieder aufgezeichnet - ließen Tag und Nacht einen dezenten Fünf-Minuten-Puls gegenwärtig sein und öffneten einen mehrdimensionalen Zeitraum im Klangraum: Die Spuren dessen, was gestern, vorgestern war, wurden mit dem Jetzt verknüpft, um so schemenhafter klingend, je weiter sie zurück lagen. Aufnahme- und Abspieltechnik filterten, verrauschten und fügten zusammen zu einem klingenden Raum. In Kaisers Kunstauffassung spielt die Verschränkung von Zeit und Raum, für die er den Begriff »Chronotektur« geschaffen hat, eine bedeutende Rolle. Normale Musik versuche, so Kaiser, Zeit zu eliminieren und Langeweile als Bewußtwerdung vom Vergehen der Zeit zu vermeiden. »Chronotektur« versuche hingegen, Zeit und Raum ineinandergreifend zu gestalten. Bilder würden eher Zeit repräsentieren als Musik, Musik sei im Normalfall eher statisch und bewegungslos wahrzunehmen, das Ohr ein passives Organ, das Auge im Gegensatz dazu wesentlich freier und beweglicher, es wandere über das Bild, es nehme, sich selbst bewegend und somit Zeit verbrauchend, wahr. Einundzwanzig Tage und Nächte lebten, arbeiteten und performten die vier Mitwirkenden im

**Positionen«**

Kunstraum, die Grenzen ihrer Tätigkeiten verfließen; ihre Anwesenheit war nicht verpflichtend, immer aber war mindestens einer der Akteure anwesend. Auch das Publikum war zum Leben, Essen und zur Übernachtung ins »Vivarium« eingeladen. Kaiser geht es nach eigener Aussage darum, die Notwendigkeiten des Alltäglichen nicht aus dem Kunstereignis herauszudrängen. Durch die Vorgabe der Gesamtzeit der Performance war dies zwangsläufig gewährleistet, denn bei einem Event dieser Dauer müssen die physische Existenz und die auftretenden Probleme des Miteinanderlebens im Sinne einer kompositorischen Konzeption voll integriert sein. Im Gegensatz zum Konzertritual, in dem der Künstler durch schwarze Einheitskleidung und fixe Podiumstellung entprivatisiert wird, bleibt jeder Teilnehmer des *Opfernfraktals* in seiner personalen und physischen Beschaffenheit vollumfänglich wahrnehmbar - die Grenzen des Alltäglichen zur Kunst werden zum Dauerthema. Durch Ritualisierung des Tagesablaufs mit Hilfe der regelmäßig stattfindenden Konzerte brach sich die immer wieder entstehende Alltagssituation und ließ Künstlichkeit bewußt werden. Im übrigen diente diese Symmetrie aber auch der Beobachtung von Zeiterfahrung: Die jeweils beinahe gleichen Abschnitte von jeweils etwa sechs Stunden zwischen den Konzerten wurden von den Akteuren je nach Tageszeit und vorgenommener Aktivität vollkommen unterschiedlich wahrgenommen.

### Statische Klänge - bewegte Menschen

Die Klanginstallation / Performance / Videoinstallation *Interferenzen wellenspiele* dauerte dreiundzwanzig Tage und wurde im Juli/August 2004 uraufgeführt. Urheber waren André O. Möller (Komposition/Obertongesang), Markus Groll (Choreografie/Tanz) und Barbara Siebert (Video/Gesamtbegleitung). Sie bespielten den Kunstraum an fünf Tagen der Woche für jeweils vier Stunden und dreißig Minuten. Jedes dieser Events war gleichbleibend strukturiert und bestand aus drei Neunzigminutenblöcken: Klanginstallation - Klanginstallation mit Performance - Klanginstallation. Die erste Veranstaltung begann um elf Uhr, jede folgende eineinhalb Stunden später, so daß die Aktionen sich langsam über den ganzen Tag verschoben. Sechs große Lautsprecher waren auf die volle Länge des Raumes verteilt, außerdem gab es zwei großflächige Videoprojektionen, die im übrigen bei den nächtlichen Veranstaltungen die einzigen Lichtquellen darstellten. Der Tonvorrat aller dreiundzwanzig neunzigminütigen

#### Positionen

Stücke bestand aus den Teiltönen zwei bis neunundsiebzig, bezogen auf den Grundton 12,5 Hertz. Aus deren Gesamtmenge wurden mit einem einfachen algebraischen Verfahren die jeweils verschieden langen zwölf Töne für jede Komposition ausgewählt. Möller denkt Tonhöhe grundsätzlich als metrische Funktion der Zeit und definierte die Dauer jedes Teiltönes aufgrund dieser Überlegung in bewußt einfacher Analogie in Bezugnahme zu seiner Nummer in der Teiltonreihe - höhere Töne waren somit statistisch häufiger vertreten als tiefe. Jeder Ton war mit einem Fade-In zum Maximum, einem kräftigen Porte, genau in seiner zeitlichen Mitte und einem unmittelbar darauf folgenden Fade-Out versehen, wo durch sich die Gewichtung der einzelnen Tonhöhen innerhalb der Klänge laufend veränderte. Ein Sechskanalssystem übermittelte je einen Sinuston pro Box - jeder Ton hatte somit eine fest im Raum verankerte Quelle. Im Zusammenklang entsteht bei Tönen mit reiner Stimmung eine gleich bleibende Periodizität, die Klänge sind in sich verhältnismäßig statisch. Möllers Anliegen ist die Auflösung der begrenzenden Konzertsituation, seiner institutionalisierten Passivität, deshalb wurde das Publikum explizit eingeladen, sich im Raum zu bewegen — zu Fuß oder mit einem zur Verfügung stehenden Fahrrad. Auf diese Weise kann jeder Rezipient seinen eigenen Klangraum finden, die Auswahl und Gewichtung des Klanges in einem gegebenen Rahmen selbst bestimmen und seine Schwingungsknoten explorieren. Die sich bewegenden Körper änderten nicht nur die Wahrnehmung der sich bewegenden Person selbst, sondern erzeugten auch Interferenzen, die für alle anderen Teilnehmer hörbar wurden. Alle im Raum befindlichen menschlichen Körper und ihre Bewegungen wurden somit Bestandteil der Installation. Die Akteure des jeweiligen Mittelstücks belebten durch ihren spielerischen Umgang mit dem Gegebenen zusätzlich den Raum - so erzeugte zum Beispiel der Sänger Schwebungen, indem er Differenz- und Summationstöne verstärkte, er störte durch seine Unvollkommenheit die Reinheit der elektronischen Klänge und inspirierte manchen aus dem Publikum zu eigenen Aktionen. Der Konzertraum wurde zum Erfahrungsräum, in dem sich Tageszeiten spiegeln - in Form von Licht- und Geräuschsituationen. Publikum und Künstler verbrachten in einem geregelten Ereignis eine gemeinsame Zeit, sie wurden zu Teilnehmern eines Erlebniskontextes, lebten gemeinsam in der Musik und verwirklichten dadurch lebendige Kultur.

Literatur/Quellen: Antoine Beuger, Programm des Klangraums seit 1994 auf [www.wandelweiser.de](http://www.wandelweiser.de) Marcus Kaiser, *opernfraktal* auf [www.opernfraktal.kulturserver-nrw.de](http://www.opernfraktal.kulturserver-nrw.de) Burkhard Schlothauer, Telefoninterviews mit M.Kaiser und A.O.Möller am 3. und 4.1.06 Volker Straebel, *3 Jahre -156 Musikalische Ereignisse - Eine Skulptur*, in: *Dissonanz* Heft 62, 2000.